

L'Histoire et les histoires dans le discours littéraire d'Edouard Glissant et de Simone Schwarz-Bart

Helmtrud Rumpf (Berlin)

Les intellectuels antillais dénoncent sans cesse leur dépendance politique, économique et culturelle de la France. Une telle dépendance se manifeste par un discontinu dans l'Histoire continue, écrite par le colonisateur français.¹ Ce discontinu réel, qu'Edouard Glissant appelle *pan* d'*histoire*, amène les Antillais à interioriser leur passé comme *histoire subie*.² Au niveau du texte, cette dépendance se manifeste par l'adaptation du discours français. Pour remédier à une telle situation d'aliénation individuelle et collective dans le vécu et le discours antillais, l'écrivain est obligé de créer une nouvelle écriture qui devra transformer l'*observateur* antillais passif en *acteur*, en sujet de son histoire, qui cessera ainsi d'être imposée de l'extérieur. Ce nouveau discours antillais autonome qui correspondra à l'histoire antillaise propre n'existera plus en fonction du discours français. Il aura pour tâche de "se nommer au monde, c'est-à-dire [...] de ne pas disparaître de la scène du monde et de courir au contraire à son élargissement" (Glissant 1981 : 192). Un tel discours s'impose d'urgence pour que la communauté antillaise ne soit pas assimilée par la nation française.

La quête d'une nouvelle écriture

Cette quête d'une nouvelle écriture permettant de nommer l'espace-temps aux Antilles pour reconstruire et revivre une propre histoire antillaise implique le refus du français classique. Il ne s'agit plus maintenant de connaître la place ou le sens des signes français à l'intérieur du système

¹"Il y a [...] un discontinu réel sous le continu apparent de notre histoire. Le continu apparent, c'est la périodisation de l'histoire de France, [...]. Le discontinu réel tient en ceci qu'à chacune des articulations des périodes [...], l'élément décisif du changement n'est pas décrété par la situation mais décrété de l'extérieur, en fonction d'une autre histoire" (Glissant 1981 : 157).

²"Le pan ne redevient période pour l'observateur qu'au moment où la communauté recompose pour elle-même un projet par quoi elle réintègre son passé historique" (Glissant 1981 : 157).

de la langue et de la culture française,³ mais de définir la place et le sens des signes français dans l'univers antillais. Il importe donc de *désacraliser* les signes français. Aussi Edouard Glissant *thématise*-t-il dans son roman *La case du commandeur* la façon dont quelques uns de ses personnages cherchent à trouver le sens exact des mots français employés aux Antilles. Le personnage romanesque Cinna Chimène par exemple, qui ressent la disparité entre signifiants et signifiés comme un déficit, tente d'établir une relation entre la langue française parlée (code des idées) et son propre vécu (code des actions). L'auteur démontre que Cinna Chimène, en tant qu'Antillaise, se sert des signes français qui, pour elle, ont pourtant d'autres connotations que pour un Français de la Métropole. Il donne entre autres l'exemple du signifiant *vin* qui n'a pas de signifié adéquat pour les paysans antillais, puisque le vin, produit importé de la Métropole, ne fait partie que du vécu antillais des bourgeois. Aussi Cinna Chimène donne-t-elle le sens suivant au mot *vin*: "[...] le vin c'est quand la messe est à midi en plein soleil et te rend fou" (Glissant 1981a : 73). Les implications culturelles que le mot possède pour les Français (telles que la viticulture ou l'art culinaire associés avec le terme *vin*) n'existent pas pour un Antillais,⁴ car elles ne correspondent pas au vécu antillais. Le terme *vin*, créé par la langue française, est utilisé par les Antillais comme mythe (dans le sens de Roland Barthes) que l'on ne met pas en question.⁵ Cet exemple démontre comment Cinna Chimène, représentante romanesque du peuple antillais, en apprenant la langue française, s'approprie le savoir collectif de la Métropole et acquiert en même temps une conception de la France sans jamais la mettre en question.

Le schéma mental (code des idées) ainsi créé chez les Antillais n'a plus aucun rapport avec le vécu créole (code des actions). Cela signifie que

³ Comme le faisaient les auteurs du discours de la blanchitude ou de la négritude.

⁴ Dany Bébel-Gisler écrit à propos de "manger à table": "S'asseoir autour d'une table, en famille, pour prendre ses repas, est une coutume importée récemment en Guadeloupe. Elle était réservée aux jours de fête, baptême, communion, mariage. Les jours ordinaires, la mère sert à chacun sa portion dans son assiette. Le père en premier, à droit aux meilleurs morceaux, viennent ensuite les enfants. Souvent, la mère mange plus tard, quand le reste de la famille est parti. Chacun a son coin préféré pour déguster son repas, qui dehors, qui sous la galerie, qui, plus rarement, dans la maison" (Bébel-Gisler 1985 : 302).

⁵ La preuve d'une telle mystification du terme *vin* est aussi apportée par Mayotte Capécia (Paris 1948 : 36) lorsqu'elle souligne l'importance des gobelets de cristal pour la mère de sa protagoniste. Les gobelets sont le signe de la culture française et le fait que sa mère les possède prouve qu'elle possède la civilisation française. Si sa mère refuse de se servir des gobelets lors d'une festivité aux Antilles, elle qualifie par là ses invités d'incultes et d'incapables: ils ne sont pas dignes de se servir d'objets faisant partie de la civilisation.

"La survalorisation du côté syntagmatique dans le savoir du colonisé provoque un déséquilibre parfois dramatique: il s'habitue au parallélisme de deux chaînes différentes de syntagmes: une qui règle ses actions et une qui règle ses idées" (Fleischmann 1985 : 164). A cause du parallélisme du code des actions et du code des idées, l'Antillais n'arrive plus à nommer et à analyser sa vie quotidienne. Pour remédier à cette situation, Edouard Glissant fait fuir Cinna Chimène de la société antillaise "civilisée". Elle se réfugie "au ventre inviolé de la forêt [...], le corps peu à peu devenu indivisible de l'entrelacs de verdure où elle baignait [...], les mots chavirés dans son cœur [...]" (Glissant 1981a : 72 sq.) et cherche des signifiants appropriés à *désigner* et à *dénommer* son vécu créole. Elle semble perdre son individualité dans la nature au moment où les mots (les mots chavirés dans son cœur) n'ont plus aucun sens pour elle.⁶

Lorsque les mots français, représentant l'ancien ordre des choses, ont perdu leur sens, Cinna Chimène "courait en tous sens à travers sa peur et sa déraison [...]" et elle vit les mots défiler au-devant d'elle et la traverser" (Glissant 1981a : 73). Edouard Glissant n'utilise plus un discours logique pour décrire l'état d'esprit de Cinna Chimène, il enchaîne des mots nouvellement créés. Il se sert de mots issus de la langue française, mais il les transforme, ce sont par exemple "la belleté", "deshonoration", "réfléchiment" etc. Dans d'autres cas, l'auteur applique le procédé de la contraction comme pour l'énoncé "tu mas annoncé tiffle"; ou encore, il double des mots ou des associations phonétiques comme "vini éti éti icite". Son discours se présente alors sous la forme suivante:

Poussé Odonon la belleté de la bête tu mas annoncé tiffle tiffle vini éti éti icite ou cé la bête qui a fait l'annonce il me froidit son boyau c'est l'avenir tiffle tiffle vini vini étiicite icite a la deshonoration Odonon non non il est réfléchiment ou cé la bête (Glissant 1981a : 73 sq.).

Les mots d'un tel discours n'appartiennent plus à la langue française bien qu'ils ressemblent au français et qu'ils soient compréhensibles pour le lecteur francophone. L'auteur a ainsi développé *son propre langage* pour pouvoir décrire la situation particulière aux Antilles.

Edouard Glissant démontre par son nouveau discours que l'ancien ordre des choses n'existe plus. Après le démontage ou la *désacralisation* du sens des mots français et la dissolution du discours logique et rationnel, c'est-à-dire du discours où "les mots de la France entraient dans les mots d'ici pour les pousser loin de sa tête" (Glissant 1981a : 78), Cinna Chimène - en tant que porte-parole de l'auteur - se voit obligée de ranger les mots:

⁶Il en est de même dans le roman *Ti Jean L'horizon* de Simone Schwarz-Bart: la communauté du village s'est dissoute et les gens du Plateau sont devenus partie intégrante de la nature au moment où la communication a cessé.

“mais enfin il faut parler nommer crier héler pour les enfants qui vont partout sans un seul chemin” (Glissant 1981a: 78).

Dans sa tentative d'ordonner la langue (*la sacralisation*), elle s'adresse au marron et quimboiseur papa Longoué, le gardien de la tradition fragmentaire importée d'Afrique. Par l'intermédiaire de ces deux personnages, Edouard Glissant entame une conversation sur le sens des mots. Le quimboiseur regrette “que les mots en bouche étaient pour mourir qu'on ne trouverait bientôt plus que les mots traduits sur papier” (Glissant 1981a : 78). Les paroles sont pour le quimboiseur et l'auteur⁷ les témoins de l'histoire antillaise, “que les descendants allaient pour accrocher les mots sur les branches des chemins” (Glissant 1981a : 78). Papa Longoué recommande donc à Cinna Chimène de se faire pénétrer par les mots (les paroles des anciens) accrochés dans la nature. Elle entend dans la case du quimboiseur les mots des frères Odonno, ceux-ci ressemblent aux frères de l'histoire qu'Ozonzo lui avait racontée. Cette histoire de la traite des Africains et de l'esclavage culmine dans la révolte des noirs en Haïti. “Cinna Chimène pensa 'c'est encore des mots venus de loin.' [...] ce n'est pas des mots de France c'est des mots d'Ayiti [...]” (Glissant 1981a : 79). Pour elle, les mots de France et ceux d'Haïti appartiennent aux langues étrangères. Ils sont certes en relation avec le passé des Antillais transbordés, mais ils ne sont cependant pas capables de désigner et de dénommer le vécu antillais. Elle retourne donc chez Ozonzo et Pythagore, son père adoptif.

Pythagore [...] lui avait raconté que le conte d'Odonno était le déguisement d'une histoire plus ancienne. Ayiti n'était pas la terre première, cette terre où, dit-il, tous les gens étaient Odonno (Glissant 1981a : 81).

Le quimboiseur et Ozonzo, deux personnages qui vivent en dehors du monde blanc, ont transmis à Cinna Chimène la partie de l'histoire antillaise qui se réfère à l'origine africaine et aux révoltes en Haïti. “Elle tomba, les mots l'enveloppèrent, Longoué rentra dans la case disant qu'à présent elle avait changé de peau” (Glissant 1981a : 80). Ayant compris que la culture et la langue de France, de Haïti et d'Afrique font partie du passé de la société antillaise, Cinna Chimène est alors capable – et par cela elle rappelle le héros Ti Jean de Simone Schwarz-Bart lors de son retour en Guadeloupe – d'organiser elle-même sa vie en tant que sujet de ses actions.

Edouard Glissant en tant qu'auteur utilise donc les termes français de façon très arbitraire: il les *désacralise* et les *sacralise*, pour les adapter au contexte spécifique des Antilles. Mais aucun de ses personnages roma-

⁷De même que pour Aimé Césaire dans *Le cahier d'un retour au pays natal*, Paris 1939.

nesques ne trouve un langage antillais spécifique qui traduise son vécu et soit accepté dans son espace social. Mathieu a intériorisé les conceptions logiques et rationnelles importées de France. C'est en vain qu'il essaie d'expliquer son vécu antillais par les signifiants français. L'échec de sa tentative de structurer par une chronologie vérifiable le discours associatif du quimboiseur qui dénomme son vécu (relation paradigmatique) en est la preuve. Mathieu habite la ville, *en bas*, dans la société aliénée par la norme française, son code d'idée correspond donc à son code d'action aussi longtemps qu'il y reste. Mais dès qu'il fréquente le quimboiseur, *en haut*, il s'embrouille: Mathieu est confronté au discours associatif, incompatible avec le discours logique et rationnel.⁸ Edouard Glissant veut, par ses personnages, joindre les deux visions du monde et de l'histoire, celle de la magie et celle de la mémoire, pour en faire - dans un processus dialectique - une seule histoire antillaise.

Le personnage Mycéa correspond peut-être le plus aux conceptions d'Edouard Glissant. Bien qu'elle habite la ville, *en bas*, elle emploie le discours associatif des gens d'*en haut* ou, mieux encore, elle se tait et *vit son antillanité*: elle comprend les connotations du discours d'*en bas* et d'*en haut*. Elle est authentique. Edouard Glissant caractérise l'authenticité de Mycéa et son enracinement dans la terre antillaise de façon suivante:

"Alors, dans un lent et continu mouvement qui était aussi bien un contentement qui s'arrachait d'elle, sa main ramena la petite roche attachée en appât dans la racine. [...] C'est ainsi que pour la première fois elle revient à elle-même. Transparente, pesant d'un poids inattendu sur les ombrages qui descendaient. Réelle enfin sur l'éparpillement. La toute minuscule chose qu'elle avait dessouchée restait dans sa main. Preuve qu'elle était descendue au fond du vertige et avait ramené un poids rassurant, trop connu déjà" (Glissant 1987 : 236).

Avec la petite roche, arrachée des racines de la plante, Mycéa tient en main un témoin de l'histoire antillaise. Le grand poids de la roche l'implante dans la terre antillaise. Elle vit en parfaite harmonie avec elle-même et avec son passé. Mais c'est précisément cette harmonie entre elle-même et l'histoire antillaise authentique qui lui cause des difficultés,

⁸Le quimboiseur choisit Mathieu pour lui transmettre l'héritage traditionnel des esclaves transbordés d'Afrique. C'est alors que la vision d'un monde magique et celle d'un monde logique sont confrontées: " - Comme ce soleil et cette lune à la fois sur ta tête, dit Longoué. Tu aurais cru que c'est un seul feu un seul éclat, tu ne sais pas lequel éclaire l'autre. Si c'est la magie qui te fait comprendre le passé ou si c'est la mémoire la suite logique par-dessus le nuage qui devant toi brillent?" (Glissant 964 : 74)

car elle ne cadre pas avec la société antillaise déterminée par les normes françaises rationnelles et logiques. Elle sera donc considérée comme folle et hospitalisée.

Les personnages d'Edouard Glissant échouent dans leur recherche d'un langage spécifiquement antillais, expression d'une histoire vécue authentique. Aucun d'eux ne réussit à faire fusionner les deux versions de l'histoire, celle *d'en haut* et celle *d'en bas*. L'auteur développe pourtant de nouvelles formes de communication entre les personnages de ses romans, entre l'auteur-conteur/narrateur et le lecteur.

La construction d'un nouveau discours

Pour développer un discours antillais spécifique capable de construire une propre histoire antillaise, l'écrivain est obligé de structurer une nouvelle écriture à partir de l'oralité, c'est-à-dire à partir des signes spécifiques du créole tels que les histoires et les contes.⁹ Simone Schwarz-Bart revalorise par exemple la culture orale en utilisant dans ses romans les contes de la tradition orale, bien que ces contes soient de son invention. Pour elle, les contes que les anciens racontent encore aujourd'hui à la campagne retransmettent l'héritage culturel. L'auteur en souligne l'importance, lorsqu'elle commence le roman *Ti Jean L'horizon* par l'énoncé des anciens marrons:

"Pourtant nous ne pouvons vivre sans ce travail incessant de la langue, sans toute cette germination de contes qui sont notre Ombre et notre mystère. Et comme le léopard meurt avec ses couleurs, nous tombons mortellement avec notre Ombre, celle que tissent nos histoires et qui nous fait renaître chaque fois, avec un éclat différent ..." (Schwarz-Bart 1979: 5).

Simone Schwarz-Bart fait raconter les contes par ses personnages. L'auteur invente par exemple dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* l'histoire d'un chevalier qui perd le pouvoir sur son cheval. C'est Toussine qui la raconte à sa petite-fille Télumée comme s'il s'agissait d'un authentique conte antillais. Toussine explique par là le comportement d'Elie qui a maltraité et abandonné sa femme: Elie s'était laissé séduire par une autre femme qui lui impose sa volonté comme l'avait fait le cheval du conte. Le conte raconté par Toussine a la fonction d'expliquer la vie à Télumée. Toussine décrit et explique les événements actuels de la vie de Télumée

⁹ "[...] pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de communication, tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette pratique que nous sommes d'abord sortis des plantations: c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression esthétique de nos cultures. [...] Il s'agit pour nous de concilier enfin les valeurs des civilisations de l'écrit et les traditions longtemps infériorisées des peuples de l'oralité" (Glissant 1981 : 462).

par les paroles des anciens, c'est-à-dire par une histoire que l'auteur fait passer pour un conte. Les signifiants du conte se réfèrent directement aux signifiés du vécu de Télumée, ce qui lui permet d'expliquer et de modifier sa vie.

Dans *Ti Jean L'horizon*, Simone Schwarz-Bart procède de la même façon. Elle crée un microcosme dans une histoire racontée où elle annonce la fin de l'aventure de son héros. Au royaume des morts, une femme raconte à Ti Jean l'histoire de l'enfant Losiko-Siko, de "celui-qui-dit-oui-à-la-mort..." (Schwarz-Bart 1979: 204) et qui a fendu le ventre d'une gigantesque bête:

"et par cette fente, sortaient une à une toute les nations de la terre, et puis ce fut le tour du soleil, de la lune et des étoiles qui prirent docilement place dans le ciel." (Schwarz-Bart 1979: 204 sq.).

La femme prédit dans cette histoire, qu'on lui avait racontée dans son village natal, l'avenir de Ti Jean. Le conte a ici la fonction d'encourager le héros. Le garçon du conte est méprisé par les gens auxquels il a donné la liberté. Il se transforme en pierre pour échapper à leur poursuite. Un de ses persécuteurs le lance sur l'autre rive du fleuve où il redevient homme. Les expériences du héros du conte correspondent à celles de Ti Jean en Afrique (libération, mépris, poursuite, lapidation) et annoncent sa renaissance: de l'Afrique il sera lancé sur l'autre rive de l'océan en Guadeloupe. Les signes linguistiques utilisés dans le conte ne décrivent pas le déroulement d'un événement réel, mais comprennent comme symboles signifiants les lois, les normes et les valeurs de la société antillaise. Chez Simone Schwarz-Bart, l'histoire racontée est la mémoire collective de la société antillaise,¹⁰ comme l'avait démontré la citation au début du roman *Ti Jean L'horizon*: L'histoire antillaise cesse d'exister au moment où les gens de la société antillaise arrêtent de raconter les contes, au moment où son passé tombe dans l'oubli.

Contrairement à Simone Schwarz-Bart, Edouard Glissant ne se sert pas de contes pour faire comprendre la vie à ses personnages fictifs. Il ne crée pas de microcosme qui expliquerait le destin de ses héros. Pour lui, les contes tout comme la langue et la culture créole font partie du passé de la société de plantation qui, de nos jours, n'existe plus aux Antilles. De façon hypothétique, il les décrit comme la culture authentique de ses personnages dans un temps révolu, mais il ne peut plus s'en servir aujourd'hui en tant qu'auteur, car "le conte ne consacre pas l'accumulation culturelle et ne la dynamise pas" (Glissant 1981 : 151). Le conte témoigne du système et de la structure de la société coloniale aliénée (Glissant 1981 : 243 sq.).

¹⁰Voir les réflexions sur la fonction de la culture orale dans: Tzvetan Todorov (1982): *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.

A l'inverse de Simone Schwarz-Bart, les contes n'étant plus l'expression d'une culture et d'une histoire antillaise authentique chez Edouard Glissant, l'auteur les prend pour témoins afin de démontrer que les Antillais ne se sont pas rendus maîtres de leur propre espace social. "Le conte antillais délimite un passage non-possessionné: c'est l'anti-Histoire. [...] Le conte nous a donné le Nous, en exprimant de manière implicite que nous avons à le conquérir" (Glissant 1981 : 152). Le conte raconté en créole n'existe donc qu'en fonction du colonisateur français. Expression d'une société de plantation révolue,¹¹ il a perdu aujourd'hui sa fonction de culture authentique du peuple antillais. Le conte indique uniquement que les Antillais ne doivent pas abandonner la lutte pour une société autonome.

Dans le roman *La case du commandeur*, Edouard Glissant précise par exemple la place que la population antillaise attribue aujourd'hui aux contes: "Plus personne ne croyait aux contes et à peine en quelques endroits chantait-on à la veillée" (Glissant 1981a : 201). Lorsque Ozonzo raconte à Cinna Chimène les événements historiques du transbordement de l'Africain aux Caraïbes, il emploie, d'une certaine manière, la forme du conte: il combine différentes images que Cinna Chimène ne comprend pourtant pas. Aussi Edouard Glissant se demande-t-il: "L'écouter devinait-elle ce qui sous cette histoire se dessinait en fait d'histoire?" (Glissant 1981a : 68). Au niveau fictif du roman, l'histoire racontée n'explique pas la vie à l'héroïne, elle pose au contraire des énigmes. Les contes d'Ozonzo ne donnent pas de réponse satisfaisante à ses questions: "Grave, Ozonzo lui parlait que la parole ne peut pas changer, tout comme la connaissance ne peut pas vaciller [...]. Ils menaient leur combat de mots" (Glissant 1981a : 8). Le lecteur comprend cependant tout de suite qu'il s'agit d'une reconstruction du passé de la société antillaise et qu'Ozonzo transmet par le conte le savoir collectif de sa communauté. Le conte qui chez Simone Schwarz-Bart fonctionnait au niveau de la réalité fictive (niveau syntagmatique), devient chez Edouard Glissant un moyen d'informer le lecteur sur les événements historiques du vécu antillais (niveau paradigmatique).

Les "contes" d'Edouard Glissant seront appelés par la suite "images" pour les distinguer des contes dans les romans de Simone Schwarz-Bart. Ils ont la fonction de symboles signifiants. Le sens des "images" n'a souvent pas de rapport visible avec un référent de la fiction, comme dans les contes de Simone Schwarz-Bart. L'ensemble des "images" du texte comprend - en cas idéal - le savoir collectif du vécu antillais. Par ses "images", l'auteur rétablit la relation paradigmatique, tandis que les contes, inventés

¹¹ "Le créole fut dans les îles la langue du système des plantations, par quoi se faisait la culture de la canne à sucre. Le système a disparu, mais à la Martinique il n'a pas été remplacé par un autre mode de production" (Glissant 1981 : 241).

par Simone Schwarz-Bart, signifient au niveau syntagmatique. Edouard Glissant crée par exemple dans son conte du poisson-chambre "l'image" d'un négrier qui transporte les Africains aux Caraïbes. Un lecteur (relation paradigmatique) qui connaît l'histoire antillaise reconnaît la connotation de "l'image", le personnage fictif Cinna Chimène par contre (relation syntagmatique) ne peut pas l'insérer dans sa vision du monde. Les expériences de l'auteur et du lecteur dans le vécu antillais se ressemblent dans la mesure où le fait historique des négriers leur est connu. L'auteur illustre et explique par son "image" du *poisson-chambre* ce fait historique. "L'image" ne se laisse pourtant pas inscrire logiquement au niveau syntagmatique de la réalité fictive du roman.

Chez Edouard Glissant, les "images" en forme de conte se réfèrent à l'histoire réelle de la société antillaise et non pas au destin des personnages fictifs. Bien qu'elles soient racontées par les personnages des romans, elles s'adressent directement au lecteur qui peut les expliquer à partir de son propre vécu. Le message de l'image n'est pas toujours expliqué, l'auteur se contente de thématiser son existence. Edouard Glissant décrit par exemple comment l'esclave Anatolie Celat¹² raconte aux femmes de l'habitation des pans de l'histoire lorsqu'il leur fait l'amour. Les femmes racontent ensuite ces pans de l'histoire au béké qui, de son tour, les raconte à sa femme. Sa femme les écrit dans l'ordre raconté par les femmes noires. La "chronologie" de l'histoire est donc donnée par les récits successifs des femmes possédées et non pas par le déroulement chronologique réel des faits racontés. Edouard Glissant ne dit rien sur le contenu des contes; le lecteur pourra donc l'imaginer en fonction des expériences de son propre vécu. La femme béké remplace par son écriture l'histoire écrite chronologique et rationnelle des Français. Elle fait ainsi naître, de ces pans dissolus de la tradition orale, une histoire. L'auteur dessine "l'image" des Antillais sautant d'un pan ou d'une roche de l'histoire à l'autre afin d'avancer dans leur vie.

"Nous sautons de roche en roche dans ce temps! [...] *La farine de la France saupoudrait nos rêves. Nous ne faisons marcher qu'une dent, la dent à pain. Nous sautons nous ravageons la roche nous sommes les casseurs de roches du temps*" (Glissant 1981a : 138 sq.).

Entre les roches ou les pans de l'histoire, il y a des trous qui font peur aux Antillais.

¹²"[...] le premier de notre sorte à gagner, si c'est gagner, un nom de famille [...]. Anatolie Celat était notre goût et notre toucher, nous le jetions au-devant de nous pour nous assurer que nous existions, que nous voulions quelque chose et que nous étions en mesure de l'obtenir" (Glissant 1981a : 109.)

“C’était là une de nos manières de courir au bout de la mémoire [...] jusqu’à ce trou d’où nous nous écartons en sautant [...]. Tellement nous avons peur de ce trou du temps passé. Tellement nous frissonnons de nous y voir” (Glissant 1981a : 152).

Les Antillais craignent la confrontation avec leur passé inconnu, ils craignent ce *trou du passé*, qui jusqu’ici était caché par la version française de l’histoire écrite.

Dans son roman *Mahagony*, Edouard Glissant démontre comment les conteurs antillais procèdent et se servent de leur pratique. Il fait raconter au chroniqueur une histoire qui lui fut racontée: ici, il s’agit d’un rêve. Il se rapproche par là de Simone Schwarz-Bart qui fait raconter à Télumée l’histoire de sa famille qui lui fut elle-même racontée. Pour Edouard Glissant ce n’est cependant pas le contenu de l’histoire qui est important, c’est le processus de changement: l’histoire est modifiée soit par le chroniqueur ou par les commentaires, ou bien encore par des événements actuels.

“Gani confère son rêve à Tani qui le rapporte à Eudoxie qui le conte à la veillée. Le rêve est embelli de place en place, d’âge en âge. [...] Le rêve est-il de Gani ou, tout autant, de la procession de conteurs assurés qui se relayèrent pour le sauver de l’oublie? [...] Mon ami le chroniqueur avait voulu descendre en spirale, le plus à fond possible, dans le tohu-bohu du temps que nous vivons” (Glissant 1981a : 213 sq.).

Le rêve raconté le soir en public devient une partie de la mémoire collective de la société antillaise. Le chroniqueur en tant qu’*homme de parole* pénètre jusqu’au fond de l’histoire par des déviations en spirale et non pas par la logique ou la raison, et en cela il ressemble à l’auteur.

Conclusion

Il incombe à l’auteur antillais de transformer le savoir collectif oral en écriture pour que l’*histoire subie* puisse devenir cette *histoire vécue*. Mais il ne peut pas - comme le conteur ou le chroniqueur qui lui sert de source - supposer que le système référentiel du chroniqueur et du lecteur soit le même.

“La ressource de l’homme d’écriture sera de consentir sans nuance à l’intention souvent prêchée par l’homme de parole; de porter cette intention à l’un de ses extrêmes: ajoutant, comme un luxe de précision ou de clarté, le glossaire que voici (la chose écrite a besoin de glossaire, pour ce qu’elle manque en écho ou en vent), au texte dont il a fait un si peu décisif héritage” (Glissant 1987 : 230).

Aussi, les situations et les termes connus de tous les auditeurs dans la situation de l'histoire racontée devront-ils être fixés par écrit. Une telle description ne pourra plus être réalisée par un discours associatif comme celui du quimboiseur et de Mycéa, mais par un discours logique et rationnel pour qu'elle soit compréhensible d'un point de vue étranger. Edouard Glissant emploie, par conséquent, dans ses textes poétiques à la fois un discours logique et rationnel pour décrire la société et la culture créole, et un discours associatif pour donner la parole à cette société.

"[...] je pencherais plutôt vers une oralité de l'écrit. Leur rythme est celui du conte. Leur parole écrite avec l'humeur des mots qu'on chante. Et puis, il y a tout ce chaos de notre rapport au temps, à l'histoire défaite, qu'il faut fixer, recomposer [...] Pour moi, depuis longtemps je m'efforce à conquérir une durée qui se dérobe, à vivre un paysage qui se multiplie, à chanter une histoire qui n'est nulle part donnée" (Glissant 1981 : 451).

Simone Schwarz-Bart et Edouard Glissant transposent la culture créole orale en un discours de langue française. Tandis que chez Simone Schwarz-Bart, les contes racontés dans la fiction ont une fonction semblable à celle qu'ils remplissent dans le vécu antillais, Edouard Glissant les défait (*désacralisation*) pour les refaire en de nouvelles "images" (*sacralisation*). Ils perdent ainsi leur fonction d'expliquer la réalité fictive. Ce démontage et ce remontage se manifestent à la fois au niveau thématique, comme l'a prouvé l'histoire racontée par Anatolie Celat, et au niveau syntactique par le discours associatif du quimboiseur, de Mycéa et d'autres personnages fictifs. Les deux auteurs tentent d'établir le rapport entre le texte et le vécu antillais, c'est-à-dire entre les signifiants et les signifiés, par la création d'un autre langage tout en se servant des signes de la langue française. Ils remplacent le savoir collectif importé de France (l'ensemble des signifiants) par une dénomination et désignation authentique du vécu antillais afin de remédier à l'aliénation mentale et sociale dans le vécu.

Dans la réalité fictive d'Edouard Glissant, l'informateur Mathieu et l'auteur deviennent identiques, ils poursuivent le même but.¹³ Après un long séjour à l'étranger, Mathieu revient aux Antilles et essaie de reconstituer par écrit l'histoire antillaise authentique. Il a abandonné son projet d'écrire une histoire chronologique pour mettre en relation les pans des histoires racontées.

"La raideur à élucider l'histoire cède au plaisir des histoires.
L'écriture fragile, si à la fois elle s'affermir, ne fait partout

¹³ "Qu'à la fin ni l'informateur ni l'auteur n'eussent pu se reconnaître l'un à part de l'autre; et que le lecteur attentif ne saurait non plus, du moins sans vertige, le distinguer" (Glissant 1987 : 228 sq.).

qu'esquisser l'épure. Il faut mériter - deviner à force - ce qui en surgit" (Glissant 1987 : 229).

Edouard Glissant procède de la même façon que son personnage fictif. Ses "images" établissent une relation entre la réalité fictive des personnages et le vécu du lecteur qui peut ainsi refaire l'histoire antillaise. Cette nouvelle histoire écrite aura donc un rapport direct avec le vécu antillais, même s'il n'y a aucune relation logique et rationnelle entre les "images" dissolues au niveau de l'écriture.

Bien qu'il utilise les signes de la langue française, ce nouveau discours ne recourt plus à un système référentiel extérieur à son propre espace géographique et à son propre temps historique. Les signes du système de la langue française ont été vidés de leur sens initial; ils ont acquis une nouvelle signification, empreinte de la vision du monde créole.¹⁴ Ce ne sont plus les *langues* des anciens colonisateurs, français, anglais, espagnol etc. qui caractérisent le nouveau discours antillais, mais le *langage* commun aux peuples de la Caraïbe né de la créolité (Bernabé, Jean et al. 1989: 30 sq.). Il reflète le sort commun de toutes les îles de la Caraïbe: la rupture historique, l'angoisse et l'oppression de l'esclavage, la pratique du détour etc. Il traduit l'héritage fragmenté des Caraïbes, des Africains, des Européens et des Indiens. Aussi ce nouveau discours, manifestation d'une nouvelle conception de l'histoire antillaise, est-il "le métissage [...] des styles, des langages, des cultures" (Glissant 1990 : 92). De même que les Antillais résultent du métissage de plusieurs races qu'il n'est plus possible de dissocier, ce discours puise sa force à la fois dans la diversité des cultures aux Caraïbes (niveau syntagmatique) et dans l'unicité des expériences historiques (niveau paradigmatique).

Edouard Glissant ne décrit plus l'histoire antillaise de l'extérieur, ce qui équivalait à un détour de la réalité vécue, il s'identifie au personnage fictif de l'informateur:

"Pour moi cependant, j'ai voulu fixer à l'aide de ces signes dont la pertinence n'est pas sûre ce que j'eusse pu aussi bien déclamer aux vents austères et jaloux. [...] Véritablement je m'appelle Mathieu Béluse. Selon la loi du conte, je vivrai encore longtemps" (Glissant 1987 : 252).

L'identité entre l'informateur et l'auteur aboutit à l'identité des signifiants et des signifiés: Edouard Glissant est arrivé à son but – du moins en théorie: il désigne et explique le vécu antillais par un discours indépendant de tout autre discours occidental "universaliste". Il a donc développé dans ses textes poétiques¹⁵ un discours antillais qui n'est plus

¹⁴Voir Roland Barthes (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.

¹⁵Dans les textes scientifiques du *Discours antillais* (1981) et de *Poétique de la Relation* (1990) Glissant a recours aux philosophes, sociologues et scientifiques

une réaction positive ou négative envers le discours de la Métropole, mais qui décrit la réalité vécue des Antillais, c'est-à-dire leur propre histoire. Il a réussi à mettre en relation les pans des histoires racontées et vécues par les Antillais afin que l'*histoire* jusqu'alors subie soit transformée en *histoire vécue*.

Bibliographie

Bébel-Gisler, Dany

1981 *La langue créole, force jugulée*. Paris: L'Harmattan.

1985 *Léonora. L'histoire enfouie de la Guadeloupe*. Paris: Seghers.

Bernabé, Jean

1979 "Contribution à l'étude de la diglossie littéraire, II. Le cas de 'Pluie et vent sur Télumée Miracle'", *TED* 2 : 103-130.

Bernabé, Jean; Patrick Chamoiseau; Raphaël Confiant

1989 *Eloge de la créolité*. Paris: Gallimard.

Capécia, Mayotte

1948 *Je suis Martiniquaise*. Paris: Corrêa.

Condé, Maryse

1977 *Le roman antillais*. Paris: Nathan.

Confiant, Raphaël

1988 *Le Nègre et l'Amiral*. Paris: Grasset.

Edouard, Bertrand; Germain Bouckson

1975 *Les Antilles en question - Assimilation et conflits de culture dans les DOM*. Fort-de-France.

Fleischmann, Ulrich

1985 "Vers une théorie du texte dans le contexte 'colonial'", in: Bremer, Thomas / Losada, Alejandro (éd.), *Hacia una historia social de la literatura latinoamericana*, Giessen.

Glissant, Edouard

1964 *Le quatrième Siècle*. Paris: Seuil.

1975 *Malemort*. Paris: Seuil.

1981 *Le discours antillais*. Paris: Seuil.

du monde entier. En tant qu'Antillais, il entre en relation avec les hommes du reste du monde.

- 1981a *La case du commandeur*. Paris: Seuil.
- 1987 *Mahagony*. Paris: Seuil.
- 1990 *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.
- Lirus, Julie
- 1979 *L'identité antillaise*. Paris: Editions Caribéennes.
- Schwarz-Bart, Simone
- 1972 *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris: Seuil.
- 1979 *Ti Jean L'horizon*. Paris: Seuil.
- Schwarz-Bart, Simone et André
- 1979 "Sur les pas de Fanotte" [interview], *TED* 2 : 13-23.
- Todorov, Tzvetan
- 1982 *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.